

Teatro, Documentário e Política

Nádia Santos

Dissertação no âmbito do Trabalho de Projecto *À Procura de Lorca* apresentado para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em ***Ciências da Comunicação - Cinema e Televisão***, realizado sob a orientação científica do Professor José Manuel Correia e Costa

Março de 2012

[DECLARAÇÕES]

Declaro que esta tese/ Dissertação /Relatório /Trabalho de Projecto é o resultado da minha investigação pessoal e independente. O seu conteúdo é original e todas as fontes consultadas estão devidamente mencionadas no texto, nas notas e na bibliografia.

O candidato,

Nádia Santos

Lisboa, 27 de Maio de 2012

Declaro que esta Dissertação / Relatório / Trabalho de Projecto se encontra em condições de ser apreciado pelo júri a designar.

O(A) orientador(a),

Júlia C. C.

Lisboa, 27 de Maio de 2012

É preciso acreditar num sentido da vida renovado pelo teatro, onde o homem impavidamente, se torna senhor do que ainda não o é e o faz nascer.
(A.Artaud)

Num filme o que importa não é a realidade, mas o que dela possa extrair a imaginação.
(C. Chaplin)

Aos meus Pais, por tudo.

Agradecimentos

Professor José Manuel Correia e Costa, por ter aberto o meu olhar sobre o que é e o que deve ser o documentário.

Rui e Luisa Santos, Rute Santos e Luís Lopes, José Carlos Garcia, pelo apoio incondicional.

RESUMO

Nádia Santos

Teatro, Documentário e Política

(Dissertação realizada no âmbito do Trabalho de Projecto *À Procura de Lorca* -Documentário)

Palavras-Chave: Teatro, cinema, documentário, política, gesto, espectador

No âmbito do Trabalho de Projecto - *À Procura de Lorca* - documentário sobre um processo de montagem de um espectáculo teatral, esta dissertação tem como objectivos descobrir como teatro, documentário e a política se relacionam. Se entendermos política num sentido lato do termo como processo que opera na esfera das interações humanas, a questão que se coloca é: de que modo o teatro e o documentário, enquanto manifestações humanas e sociais, e enquanto formas de comunicação e expressão cultural, favorecem e estimulam no espectador um potencial de pensamento político. Os dois primeiros capítulos são dedicados à procura de uma definição de política e de espectador, enquanto receptor da obra artística; e os capítulos seguintes estabelecem as relações entre política teatro e documentário tendo em conta os meios de produção e expressão dos mesmos. Conclui-se que teatro e documentário relacionam-se inevitavelmente com política sobretudo quando partilham uma capacidade para reconfigurar, reorganizar, restaurar e redistribuir as dinâmicas e energias que determinam o funcionamento do homem em sociedade. O teatro e o documentário podem mesmo ter o potencial para inventar novos gestos políticos.

ABSTRACT

Nádia Santos

Theater, Documentary and Politics

(This dissertation is part of the project *À Procura de Lorca* - documentary)

Key-words: Theater, cinema, documentary, politics, gesture, spectator

In the context of the Project - *À Procura de Lorca* - a documentary about a the creative process of staging a play, this dissertation aims to find a relationship between theater, documentary and politics. If we understand politic, in its larger sense, like a process that happens within the sphere of human interactions, the question put forward is: in each ways theater and documentary, as human and social manifestations, and as a way of communication and cultural expression, benefits and stimulates in the spectator a potential for political thought. In the first two chapters we try to find a definition of politics and a definition of spectator, as the recipient of art work; and in the following ones we try to relate politics to theater and documentary having in account its own means of production end expression. We conclude that theater and politics have an inevitable relationship, specially when they share a capacity to reconfigure, reorganize, restore and redistribute the dynamics and energies that determine how man lives in a society. Theater and documentary may even have the potential to invent new political gestures.

Índice

Introdução	7
I. Uma breve definição de política	8
II. Espectador e Recepção Artística	11
III. Teatro e Política	13
IV. Documentário e Política	17
Conclusão	21
Breve Memória Descritiva do Trabalho Projecto <i>À Procura de Lorca</i> - Documentário	23
Bibliografia	26

Introdução

Esta dissertação é contextualizada pelo **Trabalho de Projecto “À Procura de Lorca”**, um filme documentário que acompanha o processo criativo de montagem do espectáculo teatral “Lorcas”, com base em textos e músicas harmonizadas por Federico Garcia Lorca.

Poeta, dramaturgo, músico e artista plástico, Garcia Lorca, por força de contingências partidárias e políticas da época em que viveu, e que determinaram a sua morte, está irremediavelmente envolto em questões políticas. E embora se considerasse um homem apartidário e apolítico, preferindo a palavra revolucionário, não deixou de existir e sentir como um ser político.

A partir do momento em que teceu considerações sobre a ordem humana da sua época, a partir do momento em que expôs a sua preocupação sobre o modo como este interage com a natureza, quando deu a palavra ao homem do povo na sua poesia, quando deu cor aos indefesos nos seus desenhos, ou quando se emocionou ao ouvir artistas flamengos da Andaluzia por exemplo, Lorca foi um ser político e social.

Inspirado na vida e obra do autor nasceu o projecto de teatro “Lorcas” e com este o documentário. Assim, parece pertinente dissertar um pouco sobre Teatro, Documentário e Política.

Os objectivos passam primeiro por encontrar uma definição de política sem ser num sentido estrito e institucional da palavra, e perceber o que esta envolve e como actua na esfera da interacção do homem; para de seguida perceber o que acontece à comunicação, quer no teatro, quer no documentário, se tivermos em conta que pensar politicamente poderá querer dizer desenvolver um potencial de consistência e clareza de pensamento e julgamento (Leftwich, 2004). Trazendo para a discussão o espectador como elemento fundamental na comunicação, colocamos a questão de um outro modo: se pensarmos que a maioria das interacções humanas são até certo ponto políticas, como é que o teatro e o documentário, enquanto formas de comunicação, de expressão e interacção humana, social e cultural, favorecem um potencial de pensamento, julgamento e consciência, no espectador. De fora da discussão ficam o teatro e o documentário tido político, de intervenção ou militante, para pensarmos em termos abrangentes.

Os dois primeiros capítulos definem então os termos política e espectador, e os dois seguintes reflectem sobre as relações entre teatro e política, e documentário e política.

Acrescenta-se ainda a esta dissertação uma breve descrição e reflexão sobre o processo de trabalho no documentário “À Procura de Lorca”.

Uma breve definição de Política

Para os objectivos deste trabalho convém começar por uma breve definição de política, quer no sentido mais utilizado da palavra, quer num sentido mais abrangente e que nos ajudará a estruturar melhor a relação entre Teatro; Documentário e Política.

O termo política, como sabemos, é derivado do grego antigo πολιτεία (politeía), que significa todos os procedimentos relativos à *polis* ou cidade-Estado. Na Grécia antiga a palavra política podia significar tanto Cidade-Estado, como podia designar sociedade, comunidade ou colectividade. Ora isto, dizem-nos todos os dicionários.

A política, como forma de actividade ou de práxis humana, está estreitamente ligada ao poder e ao longo dos tempo foram muitas as definições dadas por filósofos, matemáticos e teóricos. Política consistia nos meios adequados para obter qualquer vantagem, ou alcançar efeitos desejáveis, sempre com o foco na conquista e exercício do poder e do governo. Qualquer pesquisa sobre uma definição da política trará inevitavelmente um vasto conjunto de significados, dependendo se estaremos a referir as actividades de um governo, sistemas sociais ou organizações institucionais; ou o estudo dessas actividades e sistemas; ou ainda os processos através dos quais o poder é distribuído, ou obtido, na sociedade em geral.

Mas nos tempos actuais, e para o propósito deste trabalho, convém encontrar uma definição de política menos formal e que opere na esfera das interacções e relacionamentos humanos, na esfera das reproduções e manifestações sociais e culturais.

No seu livro *What is politics?: the activity and its study*, Adrian Leftwich, propõe uma distinção importante na tentativa de definir a palavra política e o que esta implica ou envolve. Essa distinção assenta no facto de entendermos a política ou como um *processo*, ou como uma *arena* (lugar ou *forum* institucional onde esta acontece).

Comecemos pela de política enquanto *arena*. Esta abordagem é mais estreita e mais focalizada nos estados, nos governos, nas instituições públicas, impérios ou reinados e na sua relação com a massa pública. O que a caracteriza é o facto de entender que apenas os governantes definem objectivos, políticas e decisões mandatárias para a toda a sociedade. E assim o que envolve são os debates, os conflitos e acordos sobre as políticas a adoptar, e sobre quem e para quem as regras se aplicam. Aqueles que entendem a política como *arena*, defendem que esta define-se pelas

actividades que conduzem às tais decisões mandatárias e às instituições que as fazem, e segundo Leftwich estão menos inclinadas a aceitar que a política possa ser definida como um processo mais generalizado nas sociedades humanas e que ocorre também fora dos círculos onde se fazem as políticas mandatárias.

Por outro lado, quem vê a política como um *processo*, tem tendência para a entender como um fenómeno mais vasto, que além de compreender o que acima foi referido, compreende também as actividades (identificadas como actividades políticas) que ocorrem nas instituições, nos grupos ou em acontecimentos sociais que estão para além ou abaixo do estado e das instituições governamentais. Famílias, associações, cooperativas, manifestações culturais, actividades artísticas ou desportivas, são apenas alguns exemplos onde a política ocorre. Este modo de ver política diz-nos que esta acontece onde, e sempre, que questões de poder, controlo, tomada de decisão, distribuição de recursos, responsabilidades e serviços entre duas ou mais pessoas numa sociedade humana, presente ou passada, estejam presentes.(pág.14)

Nestes termos a política está inserida na interacção necessária entre homens e natureza, entre homens e sociedade. E a visão de Leftwich, é que “política consiste em todas as actividades de conflito (pacíficas ou não), negociação, e cooperação no uso e distribuição de recursos, quer sejam encontradas em instituições formais ou informais, a um nível global ou no seio de uma família, envolvendo duas ou mais pessoas”.(pág.15)

Stefan Collini (2004), no mesmo sentido, define política com uma “tentativa importante, inescapável e difícil de determinar relações de poder num determinado espaço.”(p.67). Por relações de poder entende-se que o poder, ou a falta deste, só adquire significado nos termos da distribuição desse poder nas mais variadas relações sociais, entre grupos, classes ou interesses, que possam, ainda que momentaneamente, formar um corpo social.

Assim política não é apenas uma arena, um sistema, uma profissão, mas é também um processo constante e continuo que se realiza na grande maioria das interacções humanas; uma preocupação por causas, ideias, conceitos, que são permanentemente trazidos à nossa atenção por parte do público em geral. Política, num sentido vasto, são todas as formas de cidadania, todas as dinâmicas através das quais os homens em sociedade, ou em grupo, fazem, preservam, adaptam e reconfiguram as regras sobre as quais vivem. Em todas estas formas de representação política, que vão para além do conceito de parlamento ou governo, existem os mesmos princípios e inquietações: pertença, participação, posse, inclusão ou exclusão. Trata-se da organização da vida social através da distribuição dos “corpos segundo suas ocupações e por uma validação daqueles que têm direito à fala e à visibilidade”. Política é primordialmente “o conflito para determinar os objectos que fazem

ou não parte dessas ocupações, os sujeitos que participam ou não delas” (RANCIÈRE, *Apud* GUIMARÃES, 2011 pág. 83) e começa mesmo antes dos processos de distribuição do poder. É a dinâmica através da qual o direito à fala, à tomada de posição é reivindicado.

Leftwich acrescenta ainda que pensar politicamente pode implicar o desenvolvimento de um potencial de consistência e clareza, quer de pensamento, quer de julgamento.

É neste sentido que vamos adoptar a palavra política, para que, nos capítulos que se seguem, estabelecermos as pontes necessárias entre teatro e política, e documentário e política. Mas como não é suficiente falar apenas do modo como são feitos teatro e documentário para percebermos se são ou não potenciadores de política, convém antes estabelecer outro conceito, o de Espectador, que acreditamos ser a chave fundamental, onde toda a dinâmica de partilha sensível acontece, ou seja, onde a política se concretiza e se renova.

O Espectador e Recepção Artística

Jacques Rancière na sua teoria sobre a emancipação do espectador faz referência à necessidade de um novo teatro, um teatro sem espectadores. “ O que é necessário é um teatro sem espectadores, em que aqueles que lá vão possam aprender em vez de serem seduzidos por imagens; onde se possam tornar participantes activos em vez *voyeurs* passivos.” (2009, pág 4)

Esta necessidade não é de agora, e a teoria do teatro, e a sua prática, têm abordado este assunto de duas formas.

A primeira abordagem, e seguramente inspirada nas convicções de Brecht, diz que o espectador tem de sair da sua condição de estupefacção frente a um espectáculo que o seduz pela aparência e que o “engana” através da empatia, fazendo com que se identifique com as personagens . Sem esta sedução e conquista ele será convidado a trocar a sua posição de espectador passivo, pela posição que assume um investigador ou cientista quando observa um fenómeno e procura as suas causas. Perante o dilema que lhe for apresentado será então levado a avaliar e a tomar decisões sobre como agir.

A segunda forma, e ainda segundo Rancière, diz que a distância entre espectador e espectáculo, que está implícita na primeira abordagem, deve ser abolida. O espectador deve ser removido da posição de observador que examina o espectáculo que lhe é oferecido, e ser atraído para o círculo mágico de acção teatral de modo a ficar na posse de todas as energias vitais. Temos por tanto uma investigação distanciada por um lado, e por outro uma participação vital (pág.4)

Na primeira preposição temos um espectáculo cuja mediação faz com que o espectador ganhe consciência da sua situação social e individual e que por isso mesmo o leva a agir por forma a transformar essa situação; na segunda preposição temos um espectáculo que o leva a abandonar a posição de espectador incorporando-o, envolvendo-o e arrastando-o para o círculo de acção que restaura a sua energia colectiva.

Rancière diz-nos que estes dois tipos de espectadores são apenas um. Ou seja, o espectador é ao mesmo tempo um espectador distante e um intérprete activo e a emancipação do espectador começa quando se desafia e agita precisamente esta oposição entre o ver e o agir; quando se compreende que, no contexto da criação e recepção da obra de arte, ver é também uma acção que confirma e ao mesmo tempo transforma esta distribuição de posições. O espectador observa, selecciona, compara, interpreta, liga o que vê com o que já viu e conhece, compõe o seu próprio texto interior, e participa no curso da própria performance, quando ri, chora, suspira, boceja,

aplaude ou rejeita, moldando de alguma forma a maneira como os actores desempenham a sua função. O espectador não só desfruta do prazer estético da obra de arte como adquire conhecimento através da experiência estética que a mesma lhe proporciona. O espectador é um receptor activo no sentido em que realiza processos, transferências e conexões com o intuito de dar significado e sentido à obra, e traz consigo múltiplas versões dele mesmo a uma só obra. É claro que a apreensão e aquisição de conhecimentos está intimamente ligada à capacidade intelectual e ao conhecimento adquirido que cada espectador traz consigo. No entanto esta relação espectador - espectáculo, espectador - obra de arte, não deixa de ser uma interacção importante, um diálogo que se estabelece não só sobre a base da imagem, do som, dos signos e da sua reflexão, mas sobre a base de uma comunicação sensível onde a presença física e participativa do espectador é fundamental.

Teatro e Política

Neste capítulo tentaremos pensar no teatro através do modo como se relaciona com a política e de como a reinventa, sem necessariamente pensar no sentido estrito de teatro político ou engajado.

Esta análise parte com o foco na definição de política encontrada no capítulo anterior e sobretudo nas referências de Rancière, e também de Collini quando chama a atenção para um “determinado espaço”, um lugar específico onde, sempre que se forma um corpo social, acontece política. Este espaço é importante na medida em que na sala de espectáculo existem sempre vários espaços ou lugares que jogam entre si, que se confrontam, que se podem fundir ou não, que medem as suas forças, que suscitam a imaginação e reacção do espectador, que estabelecem ligações e mediações entre o imaginário e o real, o visível e o invisível. São estes: o espaço teatral (a sala em si de onde se observa o espectáculo), o espaço cénico (a cena, o palco); o lugar da acção (espaço imaginado) ou o lugar real (que existe no mundo exterior e com o qual o lugar da acção pode coincidir ou não). E ainda os espaços onde ocorre a própria produção do espectáculo, os bastidores, a sala de ensaios, escritório de produção.

Quando assistimos a uma obra teatral, as reacções poderão ser muitas e diversas, mas no entanto, achamos que nunca neutras. Podemos simplesmente não gostar, sentir distanciamento, tomar partido de uma personagem em desfavorecimento de outra, sentir empatia ou indignação, ou apesar da representação ser aliciante e bem produzida, podemos achar que está longe da verdade. Contudo aquilo a que não se pode escapar é, efectivamente, à tentativa que o teatro, enquanto actividade humana e social, faz e fez desde os seus primórdios de engajar com política, ou seja, com o funcionamento do homem em sociedade, com a sua relação com a natureza, com o modo como interage com os outros, e como constrói e regula o mundo em que vive. O teatro primitivo, em jeito de celebração e ritual, não era mais do que o esforço humano para angariar o favorecimento e ajuda do deus. Um rito que surgiu da necessidade de sobrevivência, da necessidade para dominar, compreender e adaptar-se à natureza. O estudo de formas teatrais pré-históricas - ou parateatrais - revela um paralelo com o próprio do desenvolvimento humano. “O teatro é tão velho quanto a humanidade” (BERTHOLD, 2000, pág.1)

Para Kelleher em *Theater & Politics* (2009) são várias as potencialidades políticas do teatro. A primeira começa logo pelo facto de o teatro ser um acontecimento social ao vivo, ou seja, que acontece no aqui e agora e que reúne pessoas à volta de uma representação com a qual podem

concordar ou não. A segunda potencialidade, está precisamente na capacidade que o teatro tem para fingir, e fazer de conta, isto é, para mostrar coisas que não correspondem à verdade, apenas para propor e dar a conhecer alternativas a essa mesma realidade. Outra potencialidade está ainda no facto de o teatro, tal como outras formas de arte, falar por nós, falar do nosso mundo e do dos outros, ou seja, na sua capacidade de representação.

A partir daqui o “espectador é persuadido a fazer julgamentos não só sobre a qualidade da representação mas também julgamentos sobre a vida daqueles que vê representados em palco.” (pág.10)

Mas vejamos ponto a ponto como o teatro e a política se relacionam.

I. O teatro começa com um grupo de pessoas que decide fazer representar um texto ou criar um obra de raiz. Um corpo social que decide tomar uma posição, que decide levar avante uma manifestação social de contornos artísticos. Decide falar. Em termos de organização, e de um modo geral, o produtor detém as questões de financiamento e execução que podem dar o aval, ou não, às escolhas do encenador; este por sua vez pode escolher os actores, distribuir as personagens, tomar opções estéticas, e orientar a restante equipa técnica e artística. Em qualquer uma das opções existem logo à partida questões políticas que se prendem com um direito reivindicado, e logo depois com uma determinação das relações de poder e uma distribuição de funções e de papéis.

II. A escolha do texto, se for essa a opção da companhia, pode acarretar desde logo um gesto político. Em primeiro lugar qualquer texto traz consigo o contexto político e social em que foi produzido; em segundo lugar o autor desse texto pode também suscitar algum tipo de reacção conforme as suas posições sociais, políticas ou religiosas, conforme a época em que viveu ou vive, e conforme o que conhecemos ou não desse mesmo autor; e em terceiro lugar mesmo que o texto em questão não seja explicitamente político, os temas que desenvolve e o modo como os desenvolve e apresenta podem estar intimamente relacionados com política. Um exemplo claro disto é a dramaturgia na Grécia Antiga, que se baseava na retórica - técnica de discurso persuasivo e afectivo - técnica usada nos discursos políticos.

O projecto teatral “Lorca”, sobre o qual o trabalho de projecto a que esta dissertação diz respeito se foca, tem como texto, vários excertos da obra de Federico Garcia Lorca. Ora um espectador minimamente atento saberá de antemão que Lorca foi um poeta e dramaturgo que viveu e morreu na contingência de um período político conturbado em Espanha. E antes de entrar na sala

de espectáculo cada espectador poderá estabelecer à priori associações e opiniões políticas sobre a sua obra, a sua vida, a sua homossexualidade, ou sobre a sua morte.

III. As escolhas estéticas em que depois o texto teatral é trabalhado e levado a cena podem também desde logo ter uma leitura política. Um espectáculo hoje em Lisboa, no início de 2012, que decide não ter qualquer tipo de cenário, adereço, ou figurinos (tendo apenas roupas banais do dia a dia), e que decide deixar a cena despojada mostrando a máquina teatral à vista, poderá estar a tomar uma posição face aos tempos de crise, austeridade, dificuldade económica e apelo à poupança que se vive. Já no projecto “Lorcas” a opção estética dos figurinos por exemplo é precisamente rotular tipos e classes e acentuar as suas relações de poder: o operário, o tenente-coronel, as viúvas de guerra, o artista.

IV. Ora o teatro é um meio por excelência que produz efeitos (para isso contribuem os seus sistemas significantes como luz, som, cenário, figurinos, jogo dos actores (corpo, movimento e texto) e encenação). A sua força expressiva e comunicativa reside mesmo na produção desses efeitos (não confundir com efeitos especiais ou magia), ou seja, nas impressões que produz e que quer deixar no espectador. Outras forças são o compromisso e dedicação em que a representação teatral está envolvida e que permitem ao espectador um maior ou menor comprometimento.

O teatro usa ainda o recurso da máscara, da metáfora, da ilusão para recriar o mundo e o outro, para dar alternativa, opção, para abrir novos caminhos a uma mesma verdade. Ainda referindo Kelleher é precisamente na “irrealidade do teatro, na sua aparente fragilidade e tendência para a não verdade, e na sua tendência para pôr uma máscara (...) que se encontra o seu maior potencial político.” (pág.14)

Em “Lorcas” através da metáfora implícita nos textos, do jogo cénico, das sugestões musicais e sonoras e dos simbolismos criados, fala-se da morte e da repressão, da degolação dos inocentes, do extravio do comportamento da humanidade, ou melhor, fala-se da política sem dizer política.

V. O teatro é ainda uma forma de representação quando fala sobre nós e para nós e quando defende aqueles que representa em palco. Aqui entendemos como representação uma imagem ou ideia, e não uma substituição do objecto cuja realidade precede a representação. Representação no sentido de semelhança. Assim capacidade de representação no teatro adquire um “duplo sentido na

medida em que nos mostra imagens de nós mesmos e na medida em que nos defende ao falar por nós, tal como um delegado ou substituto - ou deveras - um representante político” (pág.10)

Está agora a descoberto o “potencial político” do teatro. Este potencial político encontra terreno de concretização na resposta do espectador. Enquanto evento ao vivo e em directo o espectáculo teatral (ainda que estudado e ensaiado) é até certo ponto imprevisível e instável, é influenciado directamente por uma reacção do espectador. Este é convidado não só a assistir mas também a participar do evento teatral. E a sua participação faz-se precisamente nas manifestações de desagrado ou agrado nas posturas que adopta, mas sobretudo, e politicamente falando, nas opiniões que forma, e nas atitudes e acções que decide tomar depois da representação, e em prol do seu bem estar, da sua sobrevivência e da sua família e do seu grupo.

Brecht, embora se tenha dedicado a um teatro épico e político (não objecto da nossa dissertação) diz-nos que o todo o teatro é um espaço mediador entre o espectador e o mundo, e faz com que aquele se prepare para melhor dominar a realidade que lhe foi apresentada e para agir sobre ela, modificando-a (*apud* BORIE e outros, 1996, pág. 466).

A actividade política começa porque algo foi trazido à superfície, à nossa atenção, e porque a nossa capacidade de julgamento sobre o que sentimos e pensamos foi suscitada, foi provocada através do evento teatral.

Ainda para Kelleher, tudo isto acontece, porque “reconhecemos que a cena que se desenrola à nossa frente e que se passa num mundo *lá fora*, também nos envolve a nós, que nós também fazemos parte daquele quadro, e que também somos actores em cena (...)” (pág.13)

Documentário e Política

Dizer que todo documentário tem uma dimensão política graças à sua vinculação material e simbólica com as questões sociais não é novo, nem de agora. Essa dimensão política e social prende-se também com o seu início formal - todo o documentário da geração dos anos 30 foi produzido por uma geração entre duas guerras mundiais, preocupada social e politicamente, e que encontrou no documentário a sua forma de expor um espírito de missão a favor de um estado social. Encontrou também no documentário a resposta a uma linguagem clássica (codificada) instalada no cinema, sobretudo de Hollywood, e devolveu ao mundo a liberdade para ser este a contar as suas histórias, de ser este a olhar directamente para a câmara. O gesto político faz parte da própria génese e evolução do documentário.

Segundo Nichols, no seu livro *Introduction to Documentary* (2001) o filme de Robert Flaherty, *Nanook of the North*, de 1922, acerca da luta pela sobrevivência de uma família Inuit do Ártico, não só representa e defende a cultura Inuit, uma cultura não preparada para se defender a ela própria, como também representa os interesses da Revillon Freres, empresa de peles e bens de luxo, e financiadores de Flaherty. O interesse desta empresa seria mostrar como a caça a animais fornecedores de peles era uma actividade eficaz para a cultura Inuit e ao mesmo tempo para os consumidores. Em última instância o filme representa ainda o conceito que o próprio Flaherty tinha da cultura Inuit. A este assunto voltaremos em breve. Mas é com esta descrição de Nichols sobre *Nanook* que podemos começar a delinear, tal como fizemos no capítulo anterior, uma relação entre o documentário e política, e aqui também não falaremos de um cinema especificamente político ou militante, que trata de ideologias, de acções políticas, activistas ou doutrinárias.

I. As relações de poder começam com os trâmites de financiamento, com a distribuição de papéis, e com os interesses em jogo de cada pessoa ou instituição envolvida no processo de pré-produção de um filme. Em seguida e durante a rodagem, a própria experiência de realização passa muitas vezes por negociações. Os acasos, imprevistos, as emoções, ou seja, toda a troca de experiência, em que se baseia o documentário e, que se torna, em muitos casos, matéria da própria narrativa, necessitam de uma negociação constante entre o realizador e o sujeito/objecto do que o filme trata. Este tipo de negociação não é mais do que o tipo de relação que se estabelece entre um e outro e tem em conta uma natureza, não só política, de interacções e dinâmicas de adaptação, mas também tem em conta uma natureza ética, que se identifica, nos objectivos e intenções do realizador

e nos riscos de exploração e deturpação da representação do sujeito/objecto do filme. A procura deste equilíbrio envolve questões de responsabilidade e consenso, e afecta, evidentemente, o terceiro elemento desta relação - o espectador a quem o filme é dirigido.

Nichols dá a conhecer a natureza política de *Nanook* com referência ao jogo de interesses que a produção envolveu, e diz-nos também que o ênfase nas *skills* tradicionais de Nanook, enquanto caçador de peles, e na sua família, quando a maioria dos Esquimós já naquela época não caçava segundo as técnicas tradicionais, revela quase uma ficção acerca de uma cultura que Flaherty desejava encontrar. Poder-se-ia aqui então pôr em causa a própria ética e política de Flaherty. No entanto achamos que o filme não ficciona uma realidade, mas mostra e dá a conhecer sim, uma realidade que ainda lá estava, e que, embora vestigial, existia ainda no saber ancestral de Nanook. Flaherty estabeleceu uma relação de igualdade com os seus sujeitos/objectos, tornou-se um deles, fez parte da sua comunidade, para descobrir e revelar a sua pureza. O seu subjectivismo involuntário fez com que Flaherty nos desse obviamente a sua visão pessoal da cultura Inuit, mas sempre com base naquilo que encontrou de facto, e com base numa relação de proximidade e respeito para com os seus sujeitos/objectos.

II. Ainda segundo Nichols todo o filme é um documentário (pág.1). Até a mais superficial das ficções nos mostra evidências da cultura que a produz, e que, por sua vez, reproduz em imagens as semelhanças entre os que são ali representados e os actua nessa representação. O documentário representa, defende e simboliza os interesses de outros. Fala por eles. Não só dos interesses daqueles que representa, mas também o interesse das instituições ou agentes que suportam a realização do filme em si. Ao abordar diferentes temas e questões, indivíduos, grupos ou instituições assume uma importância cívica e um papel de representante público.

III. O documentário é uma construção que privilegia relações, espaços e tempos diversos. O modo como se conjuga depois tudo isto é feito na montagem, que serve de ferramenta de construção e produção de sentido. A montagem contribui não só para a construção da narrativa e consequente transmissão de ideias e impressões ao espectador, como também tem a capacidade de facilitar o engajamento desde, e de pôr em evidência o tipo de relação, ou interacção negociada entre o realizador e o seu sujeito/objecto. E como tal, em termos políticos, é um veículo que permite dar ênfase ao encontro com o outro e com o próprio mundo social.

IV. O documentário, tal como o teatro relaciona-se com a política quando usa recursos como o discurso retórico e metafórico. O documentário é muitas vezes “um esforço para nos convencer, persuadir e predispor a uma visão particular do mundo actual que ocupamos” (NICHOLS, 2001, pág.69). O documentário embora também actue sobre o sentido estético do espectador, entra primeiro em relação com esse esforço retórico ou persuasivo para activar uma consciência social e política.

O poder da metáfora é outro dos caminhos e encontra no mundo das imagens um terreno fértil. Esta permite ao espectador definir e compreender as coisas através de formas básicas da experiência pessoal levando-o a fazer uma comparação (ainda que subentendida) com a sua própria experiência, atribuindo valores aos conceitos sociais com que se depara.

V. Outra leitura política do documentário pode ser feita pelo modo como se abordam os temas no documentário, e de como este modo abre um caminho directo à capacidade de pensamento, reflexão, julgamento e consequentemente à dimensão política. As temáticas são variadas e referem-se obviamente ao mundo em que vivemos, mas focam-se sobretudo na experiência específica do que é viver neste mundo e no que esta envolve. Estas experiências são normalmente concretas e específicas, mas numa visão abrangente apontam sempre para conceitos mais abstractos e gerais. Estes conceitos por serem abstractos são quase sempre invisíveis, e apenas ganham visibilidade no advento da experiência, da prática.

Como, por exemplo, em *Nanook*, onde a sua experiência concreta de caçador de peles e patriarca nos faz reflectir sobre as capacidades de sobrevivência, sobre o tempo e sobre a família.

O documentário é construído através do diálogo entre específico e geral, concreto e abstracto, individual e colectivo, visível e invisível, e entre a experiência e a sua reflexão.

VI. Por outro lado Agamben, no capítulo *Notes on Gesture* do seu livro *Means without End* (2000), fala da perda do gesto no mundo ocidental e na sua tentativa para o recapturar através do cinema (pág. 53). A imagem como um campo de forças opostas onde, se por um lado concretiza o gesto e logo o destrói, por outro preserva a dinâmica desse gesto ligando-o a um todo que não pode ser capturado. O gesto é um meio em si sem um fim, é a exibição da própria mediação, e é comunicacional e relacional, distinguindo-se da comunicação e informação directa. O gesto é um tipo de linguagem que se caracteriza pela falta de palavras, e que compensa uma incapacidade de comunicar através das mesmas, e uma perda de memória (pág. 59).

Nanook of the North está irremediavelmente ligado a essa memória, a uma realidade e cultura em processo de desaparecimento, e que é recapturada pela força dos gestos, que embora fixados e libertados pela imagem referem-se sempre a algo que está para lá do próprio gesto. Para Agemben o poder do cinema reside nesta capacidade de nos guiar ao lugar de origem dos gestos e assim irremediavelmente transporta-nos a uma dimensão ética e política.

A dimensão política de um filme encontra-se assim no modo que este encontra para codificar e decodificar, com seus recursos expressivos, o mundo histórico e social que o circunda e o atravessa, na capacidade que tem para realizar gestos políticos sem falar de especificamente de política, mas também na capacidade para reinventar novos gestos, pelo facto de ser uma obra em aberto com infinitas capacidades de reconstrução e pelo facto de produzir uma relação com o mundo histórico e social.

Assim como o teatro, é na relação com o espectador que o documentário atinge um potencial político. Potencial este que não está, isoladamente, no seu conteúdo temático, ou na sua forma ou no seu contexto social, mas também no modo como chega e afecta o espectador.

“Em tensão e diálogo com seu contexto, cada filme produz uma determinada combinação de imagens, sons, tempos, espaços e corpos; arranjo esse que tem o potencial de deslocar e reconfigurar o sensível comum de uma comunidade”(GUIMARÃES; 2011, pág. 83).

Conclusão

Para esta discussão adoptámos o termo política como um processo, como um fenómeno que ocorre nos termos da distribuição de poder nas mais variadas relações sociais, entre grupos, classes ou interesses, que possam, ainda que momentaneamente, formar um corpo social. Num sentido vasto, política são todas as dinâmicas através das quais os homens em sociedade, fazem, preservam, adaptam e reconfiguram as regras sobre as quais vivem. São todas as formas de representação que vão para além do conceito de parlamento ou governo, e que contém os mesmos princípios e inquietações: pertença, participação, posse, inclusão ou exclusão. É a dinâmica através da qual se reivindica o direito à fala e à tomada de posição.

Tendo em conta que pensar e agir politicamente suscita o desenvolvimento de um potencial de consistência e clareza, quer de pensamento, quer de julgamento, fomos tentar encontrar nos meios de produção do teatro e do documentário, relações com a política e caminhos para o favorecimento desse pensar político.

As relações entre política e teatro, e política e documentário, têm-se desenhado desde a génese destas duas formas de expressão, e começam desde logo a tomar forma no seio das pré-produções (corpo social que se forma momentaneamente), com as questões de financiamento, com a distribuições de papéis, com as escolhas estéticas e éticas que os fazedores da obra adoptam, com as tomadas de posição que estão implícitas nos temas que decidem abordar, com a reivindicação a uma manifestação cultural e artística.

Teatro e documentário descobrem o seu potencial político no modo como utilizam os seus recursos expressivos, persuasivos ou metafóricos para decodificar, reconfigurar e dar a conhecer o mundo histórico e social que atravessa. Descobre também esse potencial nas suas qualidades de observação, numa qualidade expositiva, interactiva e de reflexão.

Enquanto formas de comunicação e expressão, teatro e documentário facilitam e abrem caminho à dimensão política porque representam os outros, falam pelos outros. É nesta capacidade de representação que o outro se encontra a si e ao seu semelhante, onde encontra o seu mundo e dos outros.

Ao partilhar uma troca de experiências específicas e concretas, estas artes abrem portas aos conceitos mais abstractos e difíceis de apreender, ao partir daquilo que nos é visível dão luz sobre o que está invisível mas que é passível de conhecimento.

No entanto não é apenas a forma e o conteúdo que fazem do teatro e do documentário um veículo para o pensamento político. O triângulo de comunicação só fica completo quando espectador se junta à obra e àquele que a produz. É precisamente com o espectador e com a sua presença física e participativa, que o pensamento político que torna passível de concretização. É no desafio da oposição entre o ver e o agir, no diálogo entre a representação e o mundo real, na leitura da imagem, do som e do signo e na sua reflexão, que o espectador se emancipa, e se torna um ser capaz de agir politicamente.

Se política é então uma interação, uma partilha sensível, um processo constante de reconfiguração e produção de novos modelos materiais e simbólicos, é precisamente aqui que se toca com o teatro e com o documentário, e é aqui que encontram e partilham uma função comum.

Se a política é o conflito em torno daquilo que é comum a uma comunidade, a potência política do teatro e do documentário manifesta-se quando na comunicação com o espectador são capazes de gerar uma reconstrução e recombinação dos signos, quando são capazes de pôr em causa a ordem social dominante e de instituir novos espaços e tempos de partilha nos quais o homem se situa. Ao produzir uma relação com o mundo histórico e social, estas formas de expressão e comunicação restauram uma energia colectiva, e inventam novos gestos políticos. Como tal, talvez se possa pensar no teatro e no documentário (e na própria arte em geral), não apenas como um veículo privilegiado onde a política interfere, chega ao outro e se manifesta, mas também como um começo em si para o pensamento político do espectador, um lugar de renascimento e de reinvenção da própria política, um ponto de partida para a todo o desenvolvimento humano e social.

Breve Memória Descritiva do Trabalho Projecto

***À Procura de Lorca* - Documentário**

Ficha Técnica

Realização e Montagem

Nádia Santos

Captação de Imagem e Som

Nádia Santos

Com

Coral Públia Hortênsia

Maestro Paulo Brandão

José Caros Garcia

João Calixto

Viriato Moraes

Hugo Silva

Quarteto Zyryab

Inês Madeira

Arranjos musicais

Paulo Brandão e Miguel Aveiro

Músicas

Las Morillas de Jaén

Romancero Gitano

Nana de Sevilha

Smile

Duração: 1h32m

Data: Março de 2012

Planificação, Metodologia e Reflexão

Outubro - Dezembro de 2011

Os objectivos do filme passaram numa primeira fase por encontrar uma experiência teatral que estava a ser vivida por um coro amador de teatro, e todas as implicações que isso envolveria.

No entanto e na impossibilidade de acompanhar este coro de 30 pessoas em todas as suas vivências, o olhar voltou-se mais para o processo criativo e para os seus dois principais agentes: encenador e maestro.

Esta primeira fase do trabalho de projecto foi dedicada à recolha de imagens.

Foram filmados alguns encontros da equipa criativa e de produção (maestro, encenador, produtores, figurinista, cenógrafo) durante a fase de pesquisa e escolhas artísticas. Foram também filmados ensaios de música, ensaios de texto, e consequente construção cénica do espectáculo.

Durante esta fase foi também feita a recolha de imagens de arquivo, e a realização de entrevistas ao maestro e ao encenador de espectáculo.

Por dificuldades técnicas nem todas as imagens foram aproveitadas para a montagem do filme. A constante mudança de espaços de ensaios e consequentes condições de luz e som, revelaram-se determinantes na escolha das imagens para a montagem final.

As entrevistas realizadas continham uma grande parte da informação daquilo que se passava com este coro e com as dificuldades que encontrava em interpretar Lorca, ou na dificuldade, por exemplo, de conjugar o canto e o corpo no espaço, e de se disciplinar para cumprir objectivos.

Dezembro 2011

Em Dezembro houve oportunidade de filmar a Casa Natal de Federico Garcia Lorca, em Granada, Espanha.

Aí recolheram-se imagens de toda a casa e do seu conteúdo em planos fixos e com a luz natural ali presente.

Mais uma vez o olhar mudou e desta vez centrou-se em captar o modo como este coro e esta equipa reinterpretavam a vida e obra de Lorca, onde o encontravam e como o descodificavam. Estabelecendo pontes entre aquilo que as imagens da sua casa revelavam e aquilo que ia sendo montado e construído no espectáculo. Estes objectivos permaneceram até ao final da montagem.

Janeiro - Março 2012

A terceira e última fase do projecto contemplou a montagem e remontagem do filme e a dissertação.

A estrutura narrativa do filme foi algo difícil de construir, precisamente porque faltou num olhar específico durante as filmagens, um olhar concreto, que não estivesse em permanente mudança de direcção. A escolha mais óbvia feita sobre a montagem prendeu-se com um momento passado com a equipa de produção, encenador e maestro, na oficina de construção do cenógrafo do espectáculo, e no constante retorno a esse mesmo momento como metáfora de uma construção maior: a do próprio espectáculo.

As entrevistas inicialmente montadas e utilizadas no filme como recurso à voz *off*, mostraram-se demasiados explicativas e informativas, e a opção foi de as retirar e deixar as imagens contar a história daquele processo e daquele grupo. No final há como uma pequena viagem até a Casa de Lorca onde se tentou então estabelecer um ponto de ligação com o espectáculo.

Bibliografia

- AGAMBEN, Giorgio (2000) “Means without Ends, Notes on Politics”, University of Minnesota Press, Minneapolis/Londres.
- BOURIE, Monique; ROUGEMENT de, Martine; SCHERER, Jacques (1996) “Estética Teatral, textos de Platão a Brecht”, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa
- BERTHOLD, Margot (2000) “História Mundial do Teatro”, Editora Perspectiva S.A. São Paulo
- COLLINI, Stafan (2004) “On Variousness; and on Persuasion” Left Review 27, May-June
- GUIMARÃES, César; GUIMARÃES, Victor (2011) “Da Política no Documentário às Políticas do Documentário: notas para uma perspectiva de análise. Revista Galáxia, n. 22, p. 77-88, São Paulo.
- LEFTWICH, Adrien (2004) “What is Politics? The Activity and its Study, Polity Press, Cambridge.
- NICHOLS, Bill (2001) “Introduction to Documentary”, Indiana University Press, Bloomington/Indianapolis
- KELLEHER, Joe (2009) “Theater and Politics”, Palgrave Macmillan, Londres
- RANCIÈRE, Jacques (2009) The Emancipated Spectator, Londres, Verso